

## EXPERIÊNCIAS AUDIOVISUAIS ENTRE A TELEVISÃO E O CINEMA: O GLOBO REPÓRTER DOS ANOS 70

**Aluno: Caíque Mello**  
**Orientadora: Andréa França**

### Introdução

Quando eu fui fazer o *Globo Repórter*, o que me chamou a atenção era que eu poderia fazer imagem. O *Globo Repórter* era às 11 da noite. A censura acabava às 10. Às onze da noite, a censura era muito mais preocupada com o texto do locutor. Ela não percebia que existia a imagem... E eu saquei isso de cara e passei a me dedicar a fazer imagem.

Walter Lima Junior

O *Globo Repórter* é o único programa televisivo, de origem documental, que está no ar até hoje. Surgiu no período mais repressivo do regime militar, nos anos 70, sobrevivendo à ditadura e se adequando sobretudo a uma censura de conteúdo mais preocupada com possíveis provocações e críticas políticas do que com questões ligadas aos procedimentos de linguagem. Tratava-se de um programa jornalístico de enorme sucesso de público e de crítica que estreou em 04 de abril de 1973, às 23 horas, dando continuidade ao seu precursor, o *Globo-Shell Especial*, uma série de documentários que entrou no ar pela primeira vez em 14 de novembro de 1971, também no horário das 23 horas. Os altos índices de audiência de *Globo Repórter* iriam fazer com que, um ano depois, em setembro de 1974, o programa passasse a ocupar o horário nobre, às 21 horas, entre a novela das oito e a das dez. Inicialmente filmado em película, já no início dos anos 80 o programa começaria a ser feito em vídeo, uma alternativa mais barata e mais rápida dentro do processo de gravação e edição das imagens.

A particularidade de que uma expressiva geração de diretores brasileiros – como Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Walter Lima Jr., João Batista de Andrade, Geraldo Sarno, Hermano Penna, entre outros - tenha produzido e exibido documentários na grade de programação da Rede Globo durante o período mais repressivo do regime militar, com filmes que contribuiriam para problematizar/criticar a realidade brasileira e questionar opções éticas e estéticas comuns ao documentário brasileiro daquele período, é uma das questões que esta pesquisa vem estudando. Trata-se de uma particularidade a ser analisada porque muitos destes cineastas tiveram trajetórias ligadas às questões da revolução nacional-popular no Brasil dos anos 60, alguns deles vinculados às formas de engajamento político propostas pelo Cinema Novo e pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Se, de fato, diversas circunstâncias fizeram com que o trabalho naqueles anos dentro da Globo fosse menos controlado do que se poderia imaginar, a pesquisa vem investigando, nos filmes realizados e exibidos, o modo como a censura, interna e externa, ajudou os novos profissionais de televisão a abandonar a sua herança radiofônica e a narração sociológica, prática comum no cinema documentário brasileiro dos anos 60, em prol de uma exploração da imagem mais preocupada em experimentar suas possibilidades estéticas e narrativas.

pdfMachine

**A pdf writer that produces quality PDF files with ease!**

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

O que se percebe, em alguns dos filmes mais interessantes do período, é uma simbiose entre diversos procedimentos documentais e ficcionais, cujo resultado é no mínimo intrigante quando consideramos o período histórico e o contexto político do país. A importância desses documentários feitos para a televisão está relacionada a um contexto de crise do documentário brasileiro na década de 60 e, por conseguinte, a uma nova proposição de registro da realidade social. Em busca dessa nova maneira de fazer documentário encontramos cineastas, dentro da TV, preocupados em trazer uma visão mais crítica da sociedade e do país e, ainda, em discutir e propor novos modos de fazer cinema documentário e telejornal.

O que se percebe é que a ditadura militar tinha ambigüidades, com a mão direita punia duramente os opositores que julgava mais ameaçadores – até mesmo artistas e intelectuais -, e com a outra atribuía um lugar dentro da ordem não só aos que se dispunham a colaborar, mas também a intelectuais e artistas de oposição. Isso porque concomitante à censura e à repressão política, ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em comunicação e cultura, sendo o programa Globo Repórter um dos frutos deste projeto.

### **Influências históricas: o cinema nacional-popular e o cinema direto**

Apreender o significado do popular e suas variações nos anos 60 é fundamental para que possamos compreender o contexto em que o programa do Globo Repórter surgiu.

No início da década de 60, os termos “povo” e “popular” estavam na ordem do dia. Apesar do declínio, no final da década de 50, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e sua imagem de cordialidade do povo brasileiro, a idéia de representar o povo, no entanto, continuava presente nas telas de cinema, no início da década seguinte. *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, rompe com a proposta da Vera Cruz. A ruptura trazida pelo filme é bastante reveladora da problemática da época. A Vera Cruz produzia imagens dessa cordialidade que liga o homem à terra, ancorando toda imagem a uma nação. Essa cordialidade seria capaz de criar uma integração natural entre o homem e seu lugar, e uma adequação entre a percepção dos personagens e sua ação. Glauber, por outro lado, apontava que essa harmonia não dava conta nem do todo nacional, nem era capaz de colocá-lo em crise.

O fim da companhia Vera Cruz coincide com um momento de grande efervescência cultural do país, do qual destacaremos duas principais vertentes. Uma delas, o Cinema Novo, foi animada decisivamente por Glauber Rocha, que, além da crítica cinematográfica, produzia seus primeiros filmes. A outra era formada pelos CPC's da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), os quais estavam espalhados por todo o país, preconizando um modelo nacional-popular de “arte engajada”. A esse movimento, chegaram a se unir artistas de várias áreas, como o cineasta Eduardo Coutinho e o poeta Ferreira Gullar. Nesta época, a esquerda nacional-popular reivindicava que a obra de arte tratasse da ‘realidade do país’, com uma linguagem acessível a um público o mais amplo possível. Os CPC's lidavam com noções tais como ‘cultura alienada’, ‘colonialismo’ e ‘autenticidade cultural’, em busca de uma conscientização das massas e da constituição de uma arte verdadeiramente popular.

“Eficiente na escolha de um ‘modo de produção’ factível e lúcida em suas opções estéticas, a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reformas de estrutura do país apoiado pela militância sindical e pelos partidos de esquerda. Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. Ideário que se traduziu na ‘estética da fome’, em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, injetando a categoria do

nacional no ideário do cinema moderno que, na Europa, tematizava a questão da subjetividade no ambiente industrial em outros tempos.”

Além das influências dos movimentos nacionais-populares para os cineastas do Globo Repórter, existia outra revolução acontecendo fora do Brasil, no campo da técnica cinematográfica que iria provocar mudanças radicais no modo de se fazer filmes, em especial documentários. Em artigo publicado em 1966, David Neves explicou o interesse dos brasileiros pelas novidades que vinham da França:

“No Brasil, o interesse pelo cinema-direto teve maior ênfase na medida em que eram precários tanto nosso parque de equipamentos como a economia de produção de nossos filmes. Nos grupos em que fervilhava o interesse pela renovação do panorama cinematográfico brasileiro, o novo tipo de cinema sempre despertou certa curiosidade. Duas eram as fontes de informação que traziam as notícias do extraordinário progresso alcançado pelos processos de filmagem e gravação: a revista francesa Cahiers du Cinéma, com a —revelação□ de Jean Rouch, e a revista americana American Cinematographer, através de suas reportagens e seus anúncios”.

Com a invenção da técnica do direto, os cineastas que antes dispunham de imagens captadas em locações e da fala controlada dos locutores (baseada em textos escritos, principalmente) e de outros sons produzidos no estúdio, agora também podiam sair às ruas, ouvir as vozes, ser afetados por uma multiplicidade de falas e de sotaques. As diversas tendências do cinema direto, no entanto, se desenvolveram paralelamente e cada uma à sua maneira.

Uma delas é reconhecida como a escola americana, embora existam diferenças entre os autores, e mesmo hibridismos dessa tendência em outros países, como a França. A escola americana é mais conhecida pelo trabalho do grupo *living-camera*, do qual participavam Leacock, Drew, Pennebaker e Maysles. O objetivo do grupo era, aproveitando-se da nova técnica que lhes permitia maior mobilidade, “estabelecer um contato direto com o homem que age em uma situação dada”. Com equipes reduzidas, muitas vezes compostas somente de um câmera e um técnico de som, esses cineastas buscavam fazer filmes segundo um enfoque fundamentalmente fornecido pela realidade, considerando que a câmera, bem como os equipamentos mais leves de captação sonora, permitiriam à equipe assumir uma postura de observação que se aproximasse do real, sem nele interferir.

A questão da construção da realidade pelo filme é enfrentada de forma completamente diferente pelo *cinéma-vérité* francês. Trata-se de outra tendência, ligada ao aparecimento do equipamento mais leve e da captação de som, mas que teve, para suas questões, uma resolução bastante diferente. O nome cinema-verdade foi retomado das idéias de Dziga Vertov por Jean Rouch e Edgar Morin, mas não queria absolutamente se referir a um cinema que buscasse a verdade das coisas. O cinema-verdade propunha, antes, uma verdade do cinema. Com isso, os autores não se referiam a acontecimentos ou personagens pertencentes ao passado, que seriam trazidos para os filmes tais como já haviam sido antes. Não se trata de trazer para o presente (re-presentar). O gesto é o de fundar um presente na própria imagem.

### **Um novo retrato do povo na tela**

Os novos equipamentos de captação de som e imagem associados ao ideário nacional-popular dos movimentos de esquerda e da intelectualidade brasileira, vão produzir no campo documental mudanças profundas na forma de representar o povo. Jean-Claude Bernardet analisou, em sua obra *Cineastas e imagens do povo*, filmes importantes da cinematografia documentária nacional neste período e sentença:

“Para que o povo esteja nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem”.

Bernardet revela, ao longo do livro, o desgaste que a noção de povo sofreu a partir dos anos 60, principalmente após o golpe militar de 64. Trata-se da crise de um modelo de representação do povo, o que nos diz não só de uma crise do intelectual diante de sua impotência política, como também de uma impossibilidade de narrar o povo (e de “dar a voz” a ele). A desconstrução sofrida pelas imagens do povo é acompanhada, por Bernardet, até 1984, ano de lançamento do livro.

As variações de linguagem pelas quais passou o documentário se desenvolveram em um tempo diferente da crise já descrita no campo dos filmes ficcionais – que parecem ter sido mais prontamente influenciados pela violência da crítica glauberiana. Se *Terra em transe* é visto como um momento de ruptura no cinema de ficção, não existe um documentário que possa ser apontado como um ponto de virada, mas uma série de fissuras no modelo aplicado por *Viramundo*.

Este movimento marca uma mudança nas relações de poder, na qual os diretores (intelectualizados, geralmente pertencentes à classe média) perdem sua posição privilegiada de detentores da consciência. Com a falência desse lugar de consciência, restou aos documentaristas abandonar as classificações prévias sobre as realidades a serem filmadas para filmar o encontro como princípio de fundação dos filmes. Os homens e mulheres comuns deixam de ser evocados apenas para confirmar teses elaboradas antes das filmagens, e a inscrição de seus corpos e afetos na película ganha, gradualmente, um grau maior de importância. Isso se dá por uma renúncia aos dados sociológicos e estatísticos e por uma crescente valorização do encontro cinematográfico, no qual as vidas ordinárias se tornam fonte de um saber tático que pode afetar os filmes em todas as direções.

Os filmes realizados pelos cineastas no Globo Repórter estão em profundo diálogo com as idéias levantadas por Bernardet e não à toa se encontram exatamente no meio do período analisado no livro. Muitos documentários lançam mão do aparato sociologizante, como o locutor *off* (na voz de Sérgio Chapellin) e tantos outros elementos, como os filmes realizados por João Batista de Andrade, estão em sintonia com as rupturas promovidas por documentaristas brasileiros em busca do encontro com o outro.

### **O precursor: Globo-Shell Especial**

Durante os últimos anos do governo de Garrastazu Médici, aconteceu uma invasão de uma misteriosa personagem no popular programa do apresentador Flavio Cavalcanti na TV Tupi. Uma senhora médium que baixava uma entidade chamada Seu Sete da Lira. Com uma capa preta forrada com detalhes em vermelho, uma cartola, um charuto e uma cachaça na mão ela gritava “ia ia ia” e levou o país a uma espécie de transe. Essa cena foi transmitida nacionalmente durante 30 minutos pela TV Tupi, e logo após, mais meia hora no programa do Chacrinha.

O fato que marcou esse episódio foi a presença de alguns militares na TV Tupi e na TV Globo que queriam conversar com a direção das televisões. E foi nessa reunião que dois executivos da Globo, João Carlos Magaldi, dono da conta da Shell, e Paulo César Ferreira se comprometeram com a criação de uma programação com um patamar um pouco mais razoável de informação e cultura dentro da televisão brasileira. E foi nesse momento que surgiu a idéia do Globo Shell com uma proposta de produção de documentários de interesse cultural e com uma de produção independente e de exercício relativamente livre, experimental e autora. Foi assim que se deu a entrada dos cineastas na televisão brasileira.

Mas este não foi o único fator condicionante para o surgimento do programa. O fato de a televisão ter se colocado como um novo mercado de trabalho e como uma possibilidade de inovação ou de continuidade de um projeto de experimentação estética para os cineastas num período de censura às expressões artísticas e de supremacia estatal na produção, financiamento e distribuição de filmes; a vontade de os cineastas conquistarem maior visibilidade de suas obras perante um público bem mais amplo do que o do cinema; a chance de converterem em dinheiro o prestígio que adquiriram em suas trajetórias artísticas; e o desejo de Walter Clark e de outros diretores da *TV Globo* de aproximar o cinema da televisão, também contribuíram para o surgimento do *Globo-Shell Especial*.

Para a primeira temporada da série, foram previstos quinze documentários a que seriam exibidos quinzenalmente aos domingos. As produções tinham de custar em torno de 150.000 cruzeiros cada uma, valores que seriam divididos entre a *TV Globo* e a Shell, que trabalharam em regime de co-produção. Todo material exibido era filmado em película de 16 mm e tinha um formato de documentário de curta e, por vezes, de média metragem.

Mas a série *Globo-Shell Especial* não abriu espaço apenas para os cineastas e jornalistas que estavam nucleados no Rio de Janeiro, na sede da Rede Globo. Uma produtora paulista chamada Blimp Film também foi contratada e realizou onze dos documentários exibidos na série. A entrada da produtora paulista num programa que até então tinha um sotaque carioca mostrou a preocupação da Rede Globo com o grande mercado consumidor de São Paulo, que representava 70% do faturamento da emissora. A Blimp Film era de Walter Carvalho Corrêa, diretor de fotografia de agências de propaganda, e Carlos Augusto de Oliveira, o Guga, ganhador do Leão de Bronze no Festival de Veneza com o filme publicitário *Um Pingo D' Água* e irmão mais novo de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, na época superintendente de produção e programação da emissora. Entre a equipe da Blimp estavam diretores como Maurice Capovilla, Silvio Back, Geraldo Sarno e Hermano Penna.

### O início do *Globo Repórter*

O *Globo Repórter* surgiu, portanto, em um momento de indefinição do programa *Globo-Shell Especial*. No final do ano de 1972, houve uma estagnação na produção dos programas do *Globo-Shell Especial* por parte da equipe sediada no Rio de Janeiro, devido ao desinteresse do patrocinador Shell do Brasil no projeto. Paulo Gil Soares, então diretor de criação, contou que resolveu criar um novo formato. Este novo formato era inspirado na revista Realidade. O sucesso do trabalho investigativo dos repórteres da revista era um caminho editorial que poderia ser seguido pela televisão.

Quando a Rede Globo decidiu colocar no ar o *Globo Repórter*, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, pediu a Paulo Gil Soares que assistisse *60 Minutes*<sup>41</sup>, um programa norte-americano da CBS News criado em 1968. A ideia era que o *Globo Repórter* seguisse a mesma linha editorial do programa americano, o que não aconteceu. A diferença é que o programa norte-americano usava o repórter como mestre de cerimônias em toda a matéria e a edição era num ritmo acelerado. Diante de toda a influência documental exercida nas lições do Cinema Novo, Paulo Gil Soares acreditou que poderia fazer um programa jornalístico no formato documental, assim ocultaria o repórter e trabalharia melhor o texto e o entrevistado, revelaria mais sobre o processo de captação e deixaria as conclusões para o telespectador. Pouco convencida da proposta, a direção da emissora estava preocupada em garantir a audiência e considerava que isso só seria possível num programa multitemático, pela agilidade. Paulo Gil Soares concordou, mas não abriu mão do formato documentário e conseguiu fazer um programa com quatro temas, cada um com a duração de 10 a 12 minutos, sem a presença do repórter. Até 1975, as temáticas múltiplas estiveram presentes. A partir desse ano, a direção do programa decidiu apostar em temas únicos.

Nesse contexto, Paulo Gil Soares adotou uma solução jornalística e televisiva, ambas para resolver o problema da grade de programação. Diante do alto custo dos documentários e para não perder o espaço para o jornalismo, Soares usou da criatividade e articulou o conhecimento que tinha de imagem e conteúdo, se apoderou da temática jornalística utilizando temas atuais e fez um texto sustentado por imagens de arquivo, por filmes de época e por entrevistas para criar o programa que daria origem ao Globo Repórter, intitulado Vietnã, o preço da paz. Esse foi um momento, a partir das lições do cinema, de construir uma nova narrativa para o documentário televisivo e para o telejornalismo.

Ao ser entrevistado pela revista *Veja* do dia 4 de abril de 1973, Armando Nogueira destacou a preocupação de fazer com que o *Globo Repórter* garantisse uma “informação média” para os telespectadores. Sendo assim, não podiam ser usadas palavras complicadas, semidesconhecidas ou que não fossem do cotidiano das pessoas. Nos primeiros programas exibidos, todos contavam com a narração em *off*, uma exigência da direção da emissora para o programa. Além de apresentar o programa, Sérgio Chapelin se tornou o narrador oficial, dando lugar, por vezes, a Cid Moreira. Os roteiros eram estruturados para facilitar o entendimento da história contada pelo programa e, para isso, era fundamental a associação justa entre texto e imagem e o uso da locução como forma de condução, de guia de leitura.

A equipe do programa era múltipla, composta por profissionais de diferentes ramos, mas com carreiras ligadas ao jornalismo. Entre a equipe estavam cineastas como Eduardo Coutinho e Walter Lima Júnior e jornalistas como Jotair Assad e Washington Novaes. Outro fator contribuiu para essa multiplicidade. Em 1974, foi criada a Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo, coordenada pelo cineasta João Batista de Andrade e pelo jornalista Fernando Pacheco Jordão, e tinha a incumbência de produzir documentários e reportagens para diversos programas da emissora e, principalmente, para *Globo Repórter*, *Fantástico* e *Esporte Espetacular*. Sendo assim, mais um núcleo de produção passou fazer parte da estrutura do programa, além da redação do Rio de Janeiro, do material importado e da *Blimp Filmes*, que, depois da experiência com *Globo-Shell Especial* continuou produzindo filmes, de modo cada vez mais esporádico, até 1978. Analisando a produções dos três núcleos do Globo Repórter, Heidy Vargas, em sua dissertação de mestrado, conclui que:

“a Blimp Film fez documentários não só valorizando a cinematografia, mas a cultura popular, os personagens míticos ou anônimos brasileiros e as temáticas urbanas. A preocupação deste núcleo foi em trabalhar temas de apelo popular com ênfase no acabamento estético, até pela forte influência da publicidade. Acredito que, no caso da Blimp Film, a maior preocupação era a forma, o enquadramento, a composição, a beleza das imagens. Já o grupo sediado em São Paulo primou por fazer *Globo Repórter Atualidade* e investiu no documentário-denúncia. A forte influência de jornalistas e cineastas de esquerda revelou o traço marcante deste núcleo. No núcleo de São Paulo, percebo uma preocupação com o conteúdo que era veiculado. O que interessava era chocar o telespectador e para isso, o texto e as entrevistas deveriam ser impactantes. Já no núcleo do Rio de Janeiro, onde ficava a sede do programa, foi clara a preocupação em garantir a exibição. Assim, o maior número de realizações desse grupo estava concentrado no *Globo Repórter Pesquisa* e *Globo Repórter Ciência*, programas que revelavam personalidades históricas, pesquisas, descobertas e artes. Quase sempre eram feitos com imagens de arquivo de agência ou de filmes”.

Mas não é tão simples e esquemático como a autora coloca porque mesmo no Rio de Janeiro, os programas sobre poluição de Walter Lima Jr. eram bastante crítico ao *status quo*. Como ressalta o cineasta numa entrevista para a nossa pesquisa, ele lembra que trazer as questões ambientais para o centro dos debates naquele momento era, no limite, questionar a própria existência do processo político modernizador e do capitalismo, já que o desenvolvimento desse regime, segundo ele, tem sido o principal responsável pela destruição da natureza e do meio ambiente. Assim, é entre o prazer e o conhecimento, a cultura de massa

e a alta cultura, os limites impostos pela Rede Globo que financiou os documentários, as crenças dos cineastas e jornalistas, o embate entre as formas narrativas documentais e jornalísticas que se situa o *Globo Repórter*. O modelo —inventado por cineastas, inspirado nas reportagens da revista *Realidade* - tentou comungar uma narrativa articulada entre a reportagem especial e o cinema documentário.

O que nos interessa ressaltar é que trata-se de uma produção cinematográfica, dentro da Televisão brasileira, que se afasta do tratamento sociológico, de denúncia, explicativo com relação à realidade, prática comum no cinema da época, em prol de uma experimentação que iria incorporar a encenação, a fabulação, a câmera como personagem participativo, o acaso do ato cinematográfico. Há uma dinâmica - que ao nosso ver precisa ser estudada e que é um dos caminhos da pesquisa que estamos realizando - entre os filmes experimentais do período (Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, Arthur Omar, entre outros) e os documentários do *Globo Repórter* cujas imagens combinam procedimentos híbridos, vindos da ficção, da fabulação, do campo documental e nas quais os limites da representação são frequentemente testados. De fato, o *Globo Repórter* significaria um avanço para o próprio campo do cinema brasileiro, sobretudo o documental, se lembrarmos que *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho, foi feito na seqüência de seu trabalho como documentarista na emissora Globo. Como se os cineastas, de dentro da televisão, se dessem conta da necessidade de explorar o campo cinematográfico do documento, campo de conflitos em que diferentes hipóteses sobre o mundo e diferentes modalidades de experiência podem se defrontar.

Para uma das questões da nossa pesquisa - Como foi possível que cineastas de esquerda fossem pra TV nos anos 70 ? - começamos a arriscar algumas respostas. Entre as respostas possíveis, podemos dizer que estes profissionais estavam seduzidos pela possibilidade de “falar às grandes massas”, atingir um grande público, bem maior do que o restrito e elitista espectador de cinema; portanto, artistas de esquerda se dispuseram a deixar o preconceito de lado e irão tentar modificar a televisão agindo estrategicamente de dentro dela, mesmo tendo de conviver com as necessidades e as preferências dos produtores televisivos e da própria audiência. Como destaca José Mário Ortiz Ramos, a televisão, num contexto de ufanismo militar como o do período, buscou novos profissionais que pudessem justamente desvincular da sua imagem a dependência da produção e do capital estrangeiros.

### **Metodologia da pesquisa**

Um dos procedimentos que estamos adotando na pesquisa é entrevistar cineastas que participaram destes programas, de modo a considerar as lembranças e as histórias orais de cada um. Apesar deste não ser um trabalho de História Oral, ele leva em conta que o ato de lembrar é uma narrativa elaborada no presente, constituindo, assim, um campo de negociações que os sujeitos entrevistados travam em situações concretas e específicas acerca dos sentidos (culturais, políticos, sociais) do passado. Estamos considerando as maneiras pelas quais os entrevistados (cineastas do período) forjam suas lembranças e as convocam para reconstruir o campo em que elas se deram, enfatizando as disparidades e as similaridades de suas concepções sobre o tempo em que trabalharam no *Globo Repórter*. Não se trata de acreditar piamente que seus depoimentos são “a” verdade; ao contrário, eles não são os “fatos em si”, mas são versões elaboradas e motivadas pelo momento em que foram produzidas, no contato com os integrantes do grupo de pesquisa. Afinal, se o passado está morto, só resta ao presente os indícios que esperam diferentes interpretações e que atribuem nova vida ao que morreu, ressuscitando, assim, diferenças, novidades e disputas de sentido. Nos interessa, nas entrevistas, explorar os acontecimentos daqueles anos não como foram, mas como passam a

ser. Muitos desses documentários estão hoje esquecidos, apesar de serem importantes para a cinematografia brasileira, e um trabalho de localização e resgate de seus originais é necessário.

Parte da pesquisa se concentra na ida a arquivos filmicos, entre eles a Filmoteca da Rede Globo, o Arquivo Nacional e o MAM do Rio de Janeiro, para a catalogação do local onde cada filme se encontra, e no visionamento dos mesmos, quando necessário, pois alguns filmes temos como acessar devido a parceria com a produtora 4Ventos, da Beth Formagini, que em 2002 realizou no *Festival É Tudo Verdade* uma Retrospectiva sobre o Globo Repórter dos anos 70 e já tem disponível alguns programas.

O primeiro dos arquivos visitados por mim foi o Arquivo Nacional, onde se encontra os seguintes filmes em película: Ameaça no Espaço, Escola de Samba, Os Condenados e Padre Cícero. O primeiro deles tínhamos na produtora 4Ventos; os outros poderiam ser conseguidos na Filmoteca da Rede Globo. Para tanto, visitas semanais, durante dois meses, foram feitas na Filmoteca para a locação dos programas em VHS, pois é a única maneira de se assistir aos filmes, estando os originais guardados no Centro de Documentação da emissora. As fitas foram todas passadas do formato VHS para mídia digital, no caso DVD. No total foram pegos, até agora, 20 filmes, dos quais retiramos informações técnicas (ficha técnica, data de exibição e duração) que vão nos servir posteriormente como base para a série de entrevistas com cineastas, jornalistas e técnicos.

A produtora 4Ventos nos serve como uma base de apoio para atividades como reuniões, entrevistas e transcrições de mídia analógica para mídia digital. Lá é o local onde aconteceu a maioria das reuniões do grupo de pesquisa e onde decidimos por guardar nosso acervo de DVDs. Devido à disponibilidade de equipamentos, foi lá também que, no início da pesquisa, se concentrou a transcrição de mídia, depois passando a ser feita no próprio prédio do curso de Comunicação da PUC, quando nós adquirimos um equipamento desse tipo. A única entrevista que conseguimos realizar, até o momento, foi com o diretor Alberto Salvá. Ele nos esclareceu dúvidas acerca, principalmente, de seu filme *Patroa X Empregada*, e, de forma mais geral, sobre o processo de realização no Globo Repórter. Toda a entrevista foi filmada pela Beth Formagini, que em seguida será transcrita, como já foi feito com outras entrevistas antes realizadas por ela. É o caso das entrevistas de Guga de Oliveira; de Fernando Pacheco Jordão e Gregório Bacic; e de Edson Santos.

No âmbito acadêmico, muito já se escreveu sobre o Globo Repórter, abordando aspectos diversos, e um levantamento desta bibliografia tem sido feito e é parte essencial da pesquisa, pois possibilita o diálogo e fornece material para uma abordagem futura. As teses e dissertações conseguidas estão todas disponibilizadas para uso dos integrantes do grupo de pesquisa. Existe ainda a necessidade de levantar uma bibliografia referente ao período do programa, sobretudo investigar as matérias que foram publicadas na imprensa (revistas, periódicos e jornais). No que tange a recepção do público, a Biblioteca Nacional é um ponto referencial para a pesquisa sobre matérias, críticas ou artigos produzidos pela imprensa da época.

A leitura dos livros e dissertações trouxe maior compreensão do período de produção dos documentários do Globo Repórter e suas questões relativas à linguagem e ao tema. O visionamento de muitos filmes só foi possível pelas pesquisas na Filmoteca da Rede Globo e do MAM. Embora ainda não tenha terminado os trabalhos de levantamento, principalmente filmográfico, já temos uma quantidade grande de material de pesquisa.

É importante enfatizar que, contrariamente à produção de documentários feita pelo cinema, levantada e estudada por diversos pesquisadores e cujo ponto forte é o livro, já citado aqui de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, essa produção de filmes feita para televisão atingiu um público bem mais amplo e, contudo, jamais teve um estudo



sistematizado não só por dificuldades de acesso a este material, mas também porque durante muitos anos o interesse pela produção televisiva foi bastante pequeno. Sem dúvida, uma curiosidade mais concreta por esses filmes se tornou possível a partir da *Retrospectiva Cinema na Tv - Globo Shell Especial e Globo Repórter*, durante a 7ª Mostra do *Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade*, em 2002, onde muito destes documentários puderam ser vistos, revistos e, ainda, debatidos com os próprios cineastas presentes ao evento.

O visionamento dos filmes tem permitido, neste sentido, não só analisar historicamente esta produção singularíssima, mas pensar e estabelecer relações entre os documentários do período e o que vem sendo realizado hoje no Brasil; estabelecer similaridades, ressonâncias e, por fim, trazer esses filmes (pouco vistos e conhecidos) para conhecimento dos estudiosos e do público de modo mais geral.

## Conclusão

Um dos pontos que este trabalho vem permitindo perceber é a possibilidade de conceber a televisão não como homogênea e nem monolítica, mas como um campo heterogêneo, plural, dinâmico, composto por profissionais (jornalistas, atores, apresentadores, cinegrafistas, escritores, cineastas, redatores) que podem, quando se mobilizam em prol de um projeto, pluralizar, dinamizar, enriquecer e democratizar esta mídia, aproximando-a das classes e grupos sociais diversos a partir de propostas originais. É preciso, neste sentido, analisar produtos específicos, dentro da TV, e não a televisão como um todo; é preciso analisar produtos que são produzidos e consumidos por sujeitos concretos que lutam, desejam, criticam, dentro de um quadro de situações e interações específicas.

Arlindo Machado, no livro *A TV levada a sério*, demonstra sua preocupação com o fato de a maioria dos estudos sobre a televisão no Brasil terem privilegiado uma “abordagem macroscópica”, em que o meio midiático aparece apenas como uma estrutura de gerenciamento, financiamento e controle, esquecendo-se dos programas específicos, daquilo que foi ao ar e que mobilizou milhares de espectadores. Essa é uma abordagem muito importante para a pesquisa.

Com o surgimento da televisão, num primeiro momento há uma negação da tradição cinematográfica em detrimento a um modelo radiofônico de entretenimento. Porém, é com a ascensão dos militares e o início de um projeto estratégico de integração nacional que, irônica e contraditoriamente, os cineastas ‘perseguidos’ pela ditadura ganharam um novo espaço na televisão através do Globo Repórter.

A existência de três núcleos de produção exclusivos para o programa (no Rio de Janeiro, em São Paulo e na produtora Blimp Filmes), ao longo dos anos 1970, também é um fato de extrema importância para a rica diversidade de temas e linguagens apresentados semanalmente pelo Globo Repórter. A liberdade e a independência dos núcleos entre si refletiam esse quadro.

A diversidade se apresentava não apenas nas temáticas utilizadas, ou nos diferentes usos do discurso narrativo, mas também na variada utilização dos recursos técnicos e conceituais do documentário - como aproximação ou distanciamento do método documental clássico (com entrevistas, discurso em off, respeito à sincronicidade e à observação da realidade imediata posta à frente da câmera).

No caso do uso de recursos ficcionais, duas vertentes se destacaram na produção desses documentários. Os núcleos de São Paulo (tanto na Globo, quanto da Blimp)

utilizaram com grande eficácia o uso da reconstituição no tratamento de assuntos revisitados ou históricos como é o caso de “Último Dia de Lamião” (1972), de Maurice Capovila, “A

Mulher no Cangaço” (1976), de Hermano Penna e de “O Caso Norte” (1977) e “Wilsinho Galiléia” (1978), ambos de João Batista de Andrade.

Enquanto no núcleo do Rio de Janeiro é Walter Lima Júnior que se destaca como principal incentivador de técnicas ficcionais na produção de seus documentários. Ele não via a realidade como ponto de chegada, mas como plataforma para uma viagem cinematográfica ao tema, não dispensando artifício, o efeito da montagem, e onde coubesse, a busca pela bela imagem. Como na ficção, sua meta era atingir a emoção. Embora o uso desses recursos estivessem presentes em quase todos os seus filmes, sua trilogia sobre a poluição se destaca (“Poluição do Ar”, “Poluição das Águas” e “Poluição Sonora”, todos do ano de 1974).

Porém, é dentro do próprio formato documental clássico, que se revela uma das principais inovações formais e conceituais. Eduardo Coutinho, ‘inaugura’ um novo tipo de ‘captação do real’. “Teodorico, o Imperador do Sertão” (1978), dá início ao seu cinema participante com temáticas sociais, que mais tarde repercutirá em “Cabra Marcado Pra Morrer”. Filme que só se realizou graças às condições financeiras e às experiências de campo como diretor no Globo Repórter.

### Referências Bibliográficas

Bernardet, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo** / Jean-Claude Bernardet. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Duarte, Daniel Ribeiro. **Figurações do ordinário no Globo Repórter dos cineastas** / Daniel Ribeiro – Belo Horizonte, 2006 .

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992 [1978].

Mourão, M. Dora e Labaki, Amir. **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema-direto no Brasil). 1966. **Contracampo revista de cinema**. maio. 2002. Disponível em <<http://www.contracampo.he.com.br/31/cinemadiretobrasil.htm>>.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil dos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004 [1995].

RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. In: *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*. São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-110, 2005.

Sacramento, Igor Pinto. **Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970**. /Igor Pinto Sacramento – Rio de Janeiro, 2008.

Silva, Heidy Vargas. **Globo-Shell Especial e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira** / Heidy Vargas. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.